

Existências Líquidas

Liquid Existences

Khetllen Da Costa Tavares

RESUMO

A partir de retratos de mulheres indígenas datados da primeira metade do século XX, conservados no acervo do Museu da Imagem e do Som de Manaus (MISAM), este estudo, por meio da poética do livro de artista *Existências Líquidas*, apresenta um olhar subjetivo acerca das representações de povos originários. A obra partiu do desejo de entrelaçar afetos às imagens das retratadas memorando hábitos do cotidiano da minha família afro-indígena, como as receitas de chás, que aprendi com minha avó materna Norma Teixeira. As fotos das retratadas, agrego fragmentos de vegetais que coletei durante caminhadas em Manaus e os associei à resistência do matagal no âmbito urbano como um ato de resistir da população indígena frente as políticas racistas, que desconsideram os modos de vida desses povos.

Palavras-chave: Livro de artista; Mulheres indígenas; Natureza.

ABSTRACT

Based on portraits of indigenous women dating from the first half of the 20th century, preserved in the collection of Image and Sound Museum of Manaus (MISAM), this study, through the poetics of the artist's book *Existências Líquidas*, presents a subjective view of representations of native peoples. The work started from the desire to intertwine affection with the images of the portrayed memorizing everyday habits of my Afro-indigenous family, such as the tea recipes, which I learned from my maternal grandmother Norma Teixeira. To the photos of the portrayed, I add fragments of vegetables that I collected during walks in Manaus and associated them with the resistance of the bush in the urban environment as an act of resistance of the indigenous population in the face of racist policies, which disregard the ways of life of these peoples.

Keywords: Artist book; Indigenous women; Nature.



Journal of the Philosophy of History
Resistances

INFORMATION

<https://doi.org/10.46652/resistances.v3i5.77>
ISSN 2737-6222 |
Vol. 3 No. 5, 2021, e21077
Quito, Ecuador

Submitted: April 15, 2022
Accepted: mayo 28, 2022
Published: junio 02, 2022
Continuous publication
Dossier Section | Peer Reviewed



OPEN ACCESS

AUTOR

 *Khetllen Da Costa Tavares*
Universidade do Estado de Santa Catarina
- Brasil
khetllencosta@gmail.com

Conflicto de intereses

El autor declara que no existe ningún conflicto de intereses.

Financiamiento

A pesquisa é financiada pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES).

Agradecimientos

N/A

Nota

O artigo é proveniente da pesquisa de doutorado que desenvolvo na linha de Processos Artísticos Contemporâneos.

PUBLISHER

RELIGACIÓN
CICSHAL
Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades
desde América Latina

1. Introdução

Em 2018, quando ingressei no doutoramento em Artes Visuais, me mudei da minha cidade natal, Manaus (Amazonas), para Florianópolis (Santa Catarina). Em diversas ocasiões, diante dos meus traços fisionômicos, fui questionada acerca da minha ancestralidade e, por vezes, apontada pelas pessoas como diferente, o que me instigou a buscar as narrativas em torno da minha ascendência afro-indígena: a primeira herdada da família materna e a segunda, do núcleo paterno.

Os constantes questionamentos das pessoas sobre meu fenótipo me instigaram a buscar compreender minha ancestralidade por meio do meu núcleo familiar, que é fundamentado na figura das matriarcas: Francisca Ribeiro (minha vovó paterna de ascendência indígena, nascida na região de Nhamundá, interior do Amazonas, que morreu de complicações no parto quando papai José Lúcio era criança; na ausência das certidões de nascimento e óbito da vovó, estima-se que ela tenha nascido na década de 1930 e falecido aos trinta e cinco anos, em julho de 1965); Norma Teixeira da Costa (minha avó materna, nascida no ano de 1937 em Manaus, onde permaneceu até sua morte em 2018, a única ancestral com quem convivi e cuja vida foi permeada pelos desafios de arcar sozinha com a criação dos oito filhos), e minha mãe Suame da Costa Tavares, uma afro-descendente manauara.

No processo de autorreconhecimento, recorri primeiramente aos arquivos pessoais e álbuns de família; contudo, há poucos retratos em meu núcleo familiar e poucas imagens de minhas ancestrais, especialmente da vovó paterna, com quem não convivi e que nem sequer conheci por fotos, o que me levou aos acervos públicos em busca de preencher as lacunas do meu imaginário. Com o intuito de investigar tais problemáticas relativas às representações de populações indígenas e africanas em nossa sociedade, especialmente no Sul do Brasil, onde meus traços fisionômicos causam estranhamento, me dirigi aos acervos do Museu da Imagem e do Som (MISAM), em Manaus, e do Instituto Moreira Salles (IMS), em São Paulo. Em arquivos dessas instituições, investigo retratos de mulheres africanas e indígenas da segunda metade do século XIX à primeira parte do século XX para reconhecer minhas raízes afro-indígenas.

Elegi nesse processo alguns arquivos da coleção de negativos em vidro do fotógrafo e cineasta luso-brasileiro Silvino Santos, que atuou na Amazônia na primeira metade do século XX. Chamou minha atenção o estado das placas de vidro que apresentam desgastes observados na perda de emulsão, o que gera um conjunto de manchas que apagam parte da cena capturada. Vale lembrar que o conjunto fotográfico é datado de 1910 a 1950, quando os fotógrafos ainda lidavam com as limitações do equipamento e das chapas fotossensíveis, as quais se adaptavam melhor ao clima tropical. Era comum a dificuldade de fixação das imagens nas placas durante as expedições pela Amazônia, bem como seu escurecimento depois da revelação, além da formação de bolhas e, por vezes, o enrugamento da emulsão que modificava a primeira realidade capturada de modo a se aproximar do não identificável, o que conseqüentemente apagava parte dos registros fotográficos.

As temáticas encontradas nesse conjunto imagético são de povos indígenas, paisagens, animais, seringais, prédios públicos em Manaus e fotos da família do empresário da borracha J. G.

Araújo, que patrocinava os filmes produzidos por Santos na Amazônia. Em seguida, escolhi retratos de mulheres indígenas, os quais despertaram minha atenção pelo desejo de encontrar nos rostos delas a fisionomia imaginada da minha avó Francisca Ribeiro e da minha bisavó Izidoria Pereira, mulheres indígenas que não tive a oportunidade de conhecer. Além disso, me instigaram as nomeações dessas fotos no primeiro inventário realizado em 1990, pois são meramente descritivas. De acordo com a museóloga Jane Cruz, responsável pela feitura do documento, as identificações visavam “facilitar o manuseio; os suportes de vidro foram identificados superficialmente” (Cruz, 1990). Vale lembrar que as fotos foram nomeadas segundo a classificação etnográfica daquele período.

Tais nomenclaturas são resultantes do processo de colonização e foram mantidas em grande parte até a primeira metade do século XX. Os portugueses nomeavam as etnias ao seu modo, a exemplo do povo botocudo, chamado dessa maneira devido aos botoques labiais e auriculares que utilizavam. Contudo, no seio dessa população, existiam etnias de diferentes grupos linguísticos: Kaingang, Xokleng, Krenak e Xetá (Tacca, 2011).

Diante de tais questões, apresento neste estudo o processo de criação da obra *Existências Líquidas* (2019-2020), na qual entrelaço a representação de mulheres indígenas às subjetividades e afetos que perpassam as tramas íntimas do meu âmbito familiar desde a infância. Para tanto, acessei a memória que trago de minhas ancestrais por meio de outros fazeres, como, por exemplo, as receitas de chás medicinais que vovó Norma fazia a partir de ervas para tratar diferentes doenças, um saber ancestral adquirido de mulheres africanas e indígenas com quem conviveu.

Trazer essas imagens de outras maneiras significa atuar nas lacunas das biografias das retratadas mediante as narrativas do meu núcleo familiar e, assim, operar nas ausências a partir da autobiografia. Quanto à prática poética, escolhi como conceitos centrais do processo de criação a perda e o resto, de François Soulages, somados ao de rastro, de Joan Fontcuberta.

1.1 A representação de indígenas na história da fotografia

No Brasil, a representação de indígenas em fotografias no período oitocentista é quase inexpressiva comparada à dos afrodescendentes no conjunto geral. O pesquisador Fernando Tacca, em estudo realizado acerca dessa temática, estabelece três fases no modo de retratar os povos originários.

A primeira corresponde ao período do Segundo Império, quando os nativos eram apresentados no lugar do exótico. De acordo com Tacca (2011), “algumas fotos do período são abusivas de práticas de domínio do corpo de nativos como espetáculo visual e com grau elevado de superioridade na condução da produção fotográfica” (p. 203). São atos que nos levam a refletir sobre o silenciamento das subjetividades dos/as indígenas e o uso da câmera na subjugação da imagem dessas populações aos discursos de superioridade racial. A segunda fase, correspondente às primeiras cinco décadas do século XX, é caracterizada pela dissolução das fronteiras entre o

nacional e etnográfico. Um exemplo disso são os estudos do Serviço de Proteção ao Índio (SPI). O conjunto de fotos que selecionei corresponde a esse período. Por fim, no terceiro momento surgem produções etnopélicas, nas quais ocorre o entrelaçamento entre meio e imagem em uma fusão entre o etnográfico e a arte contemporânea, a exemplo das fotografias realizadas por Cláudia Andujar (Tacca, 2011).

Ao analisar as fotografias em estudo para entender os contextos em que as representações foram construídas, verifiquei a existência de várias fotos realizadas na década de 1910 que apresentam etnias localizadas na região hoje conhecida como Peru. Algumas dessas imagens são oriundas de uma série de produções do cineasta Silvino Santos, desenvolvidas no território vizinho ao Amazonas. Inclusive, o primeiro filme de Santos, intitulado *Rio Putumayo*, de 1913, foi encomendado pela Peruvian Amazon Company (PAC) para registrar os indígenas da região entre os rios Caquetá e Putumayo, onde a empresa atuava na extração de caucho, atividade que recebia investimentos estado-unidenses e britânicos (Stoco & Ribeiro, 2018).

A produção cinematográfica aconteceu em um período que a PAC era acusada de torturas e extermínios dos indígenas daquela região. De acordo com Stoco e Ribeiro (2018, p. 1), “hoje podemos compreender que esse filme possui um claro objetivo de desacreditar as acusações de torturas e extermínio de indígenas por caucheiros proprietários de empresas sediadas na região do oriente peruano”. Aqueles que fugiam ou se rebelavam eram perseguidos e assassinados; acredita-se que, na década de 1900, a Casa Arana foi responsável pela morte de dezena de milhares de nativos daquela região, principalmente da etnia uitotos, devido às condições precárias de vida, às doenças e às violências que eles sofriam (Chirif et al., 2013).

O foco das filmagens estava no registro dos centros de extração, que contava com a escravidão de membros das seguintes etnias: uitotos, ocaianas, muinanes e andoques. Vale destacar que os governos dos Estados Unidos e da Inglaterra destinaram aos seus cônsules a inspeção das denúncias (Stoco & Ribeiro, 2018). As notícias acerca dos abusos se espalharam; um exemplo disso é a correspondência trocada entre o fotógrafo George Huebner e o etnólogo Theodor Koch-Grünberg sobre tal fato, na qual Huebner comenta acerca das fotografias feitas por Silvino Santos das etnias do Rio Putumayo —seu estúdio foi responsável pela revelação das imagens de Santos (Shoepf, 2005).

Na mensagem, o fotógrafo alemão lembra ao amigo os maus tratos que os indígenas sofreram pelas empresas de exploração de borracha. Mais adiante, Koch-Grünberg escreveu: “Estou bem informado sobre os horrores de Putumayo...Treme-se durante a leitura dos detalhes. As fotografias fazem nascer o desejo de ver os filmes, provavelmente muito interessante” (Koch-Grünberg apud Shoepf, 2005, p. 78). Tal comentário enfatiza a situação de violência que os indígenas vivenciavam; entretanto, as fotografias produzidas são referentes à apresentação das práticas e rituais de cada etnia, voltando-se para a construção de outra realidade por meio da câmera a fim de encobrir as denúncias.

Silvino Santos também produziu um álbum dessa viagem (fotografia 1) sob encomenda do principal sócio da empresa Julio César Arana, o qual estava sob a supervisão do cônsul do Peru no Amazonas, Rey de Castro, responsável por editar a narrativa visual apresentada naquele conjunto

de fotos. A versão física desse álbum está na cidade peruana de Iquitos e, no ano de 2013, foi disponibilizada *on-line* através da edição fac-símile intitulada *Álbum de fotografías tomadas en viaje de la comisión consular al río Putumayo y afluentes* (Stoco & Ribeiro, 2018).

Fotografia 1. Álbum de fotografías tomadas en viaje de la comisión consular al río Putumayo y afluentes



Fonte: Chirif, 2013

Entre as imagens selecionadas, a cena da fotografia 2 apresenta as indígenas com seus corpos pintados e, entre elas, algumas com adereços nas panturrilhas. A disposição do grupo no espaço representativo compõe uma linha de frente: há aquelas que aparecem cabisbaixas escondendo o rosto com os cabelos, mas também há duas que lançam o olhar para a câmera. Atitudes que nos levam a pensar nas problemáticas que permeiam essas representações — seja em referência ao modo fotográfico, seja pelas formas de catalogação — ou ainda no motivo para a manutenção desses mecanismos excludentes.

Fotografia 2. Mulheres indígenas da região do rio Putumayo



Fonte: Acervo do Museu da Imagem e do Som do Amazonas, Coleção Silvino Santos. Indígenas pintadas. Putumayo, Peru. Técnica: gel e prata. Dimensão: 13 × 12 cm × 0.2 cm. Ano: 1911/1912.

2. Processo de criação do livro *Existências Líquidas*

Na arte contemporânea, o arquivo pode ser gerado como documentação das proposições, mas também é a própria obra. Há artistas que criam arquivos fictícios, enquanto outros problematizam as ações envolvidas no arquivamento; logo, constroem outros escritos para esse material. Entre os vetores de produção estão: reencenação, apropriação, espacialização, incorporação e meta-arquivo (Arantes, 2015). Penso em animar as imagens que estão à margem da circulação e configurá-las de outros modos para trazê-las à vida novamente.

O interesse pelo livro está relacionado com minha infância, pois a leitura sempre foi um hábito para mamãe Suame, que adquiriu muitas publicações das quais me fascinavam as cores das capas, os formatos e os volumes. A partir de 2013, comecei a transposição dos desenhos, fotos e serigrafias para os cadernos, que depois vieram a ser livros de artista. No ano de 2018, intensifiquei o diálogo entre fotografia e escrita nos projetos poéticos.

Na produção contemporânea, o livro de artista possui potencialidades de criação que se abrem no manusear das materialidades desdobradas na combinação de diferentes procedimentos e técnicas (Neves In Derdyk, 2013). Entre os projetos, existem aqueles de tiragem reduzida até múltiplos, isto é, as categorias tipológicas são porosas nesse campo das artes, o que permite a construção de territórios híbridos para a experimentação e discussão teórica (Sousa, 2011).

Cadôr (2016) compara o livro de artista com as temidas criaturas híbridas que habitavam o imaginário dos navegadores do século XV; da mesma forma, o livro de artista é um híbrido de livro e obra ou obra-livro, que não se enquadra em uma única categoria artística. Logo, estaria na confluência entre livro e obra de arte. Nesse território, ocorrem intersecções entre linguagens tradicionais e contemporâneas: a primeira abrange pintura, escultura, gravura e desenho, enquanto a segunda inclui, por exemplo, a fotografia, linguagem que, para Soulages (2010), “é aberta às outras artes; por sua própria natureza, ela é aberta à hibridização e à impureza”. Portanto, ao articular fotografia e livros de artista, pretendo atuar por meio das indefinições.

O caráter subversivo do livro de artista me impulsionou a escolhê-lo por se tratar da memória de mulheres à margem das páginas oficiais. Para Stéphane Mallarmé (1941 apud Sousa, 2011), era preciso violar a estrutura do livro, fosse ela qual fosse: leitura, rasura, apropriação, enfim, evidências plásticas e volumétricas. Ao estabelecer uma relação entre livro, fotografia e escrita, dispositivos empregados a serviço dos sistemas de poder, intento escrever outras narrativas que priorizem a subjetividade das retratadas que foi velada nas páginas oficiais.

Na estética da fotograficidade, elaborada pelo teórico François Soulages, o processo fotográfico abrange o irreversível e o inacabável. O primeiro se refere ao fotógrafo diante do objeto e o segundo exprime a relação dele diante do negativo a ser explorado. Por fim, articulação entre esses dois conceitos é a possibilidade de gerar outras fotos. Desse modo, a fotografia seria “a arte de acomodar os restos: perdas infinitas, restos infinitos...” (Soulages, 2010, p. 131), seja diante da perda do instante passado, seja no resto contido no lugar de inscrição da imagem.

Sobre os restos, citemos novamente Soulages (2010): “Algumas vezes, talvez; em todo caso, é a única coisa que nos resta, aquilo contra o qual vai ser preciso bater-nos, debater-nos, combater-nos...”. Tais ações me afetam no processo de pesquisa, pois são maneiras de lidar com os efeitos que as perdas podem acionar em um trabalho poético. Instigam-me os restos que residem nesses retratos e que são revelados nas teorias e poéticas contemporâneas.

Outro conceito que associo nesse processo é o de rastro, segundo o qual, de acordo com Fontcuberta (2010), toda imagem é fisicamente um rastro na superfície fotossensível. Nessa classificação, existe aquele direto observado na impressão, em que a relação com o referente é correspondente, ou seja, há uma marca daquilo que esteve ali. Compreendo a perda, o rastro e o resto como bifurcações do apagamento, pois, mesmo quando se apaga algo, há sempre rastros que apontam para os restos. Representei esses conceitos por meio da fototransferência devido à corrosão que a imagem sofre e à transitoriedade da impressão que se apaga com o passar do tempo, gerando vazios nas fotos que levam à projeção de outras lembranças nesses espaços.

3. Existências líquidas

O livro de artista *Existências líquidas* é o terceiro da coleção. Compõe-se de dez placas de resina acrílica, divididas em retratos de mulheres indígenas e receitas de chás medicinais, como se pode observar na fotografia 3. No primeiro grupo, existem fragmentos de vegetais, enquanto no outro há cascas e sementes correspondentes a cada receita de chá. O nome da obra está relacionado com o estado inicial da resina, viscoso e volúvel, que permite se adaptar a qualquer fôrma e se assemelha às características da infusão das ervas.

Fotografia 3. As peças que compõem a obra *Existências líquidas* (2019-2020)



Fonte: acervo da autora. Técnica: foto transferência, escrita sob filtro de café, vegetais sob resina. Dimensão: 17,5 cm x 13,5 cm x 1 cm.

Ao ver aqueles retratos fotográficos, observei os olhares que as retratadas lançam à objetiva e a postura de seus corpos diante da tomada fotográfica. Envolvida na ficção de como seria o rosto da minha avó paterna Francisca Tavares, notei que há uma retratada de uma etnia localizada no rio Jatapu (fotografia 4), que integra a região do rio Nhamundá, lugar em que vovó nasceu.

Fotografia 4. Retratada indígena fotografada na região do rio Jatapu.



Fonte da fotografia: Museu da Imagem e do Som do Amazonas. Autor: Silvino Santos, Indígena jatapu com colar, rio Negro, Amazonas. Ano: 1944. Dimensão 13 cm × 12 cm × 0.2 cm. Obra: acervo da autora. *Indígena da etnia hixkaryana*. 2019-20. Técnica: fototransferência, vegetais sob resina. Dimensão: 17,5 cm × 13,5 cm × 1 cm.

Tomar chás medicinais para vovó Norma era um hábito, o qual compartilhou comigo. Ela dificilmente tomava os remédios industriais; preferia o tratamento com ervas, prática recorrente na Amazônia no tratamento de várias doenças. Adiante, escrevi as receitas de chás medicinais (fotografia 5), que são feitas à base de plantas, cascas e sementes. Recordo que, durante a espera pela fervura da água, vovó me contava uma das histórias acerca de suas vizinhas e amigas, que diziam tomar aquele chá ou que falavam sobre a eficácia daquela planta no tratamento de determinada doença. Esses momentos na cozinha da casa da matriarca alimentavam minha imaginação acerca dos ensinamentos que aprendeu com outras mulheres.

Fotografia 5. Peça com a receita de chás das vovós

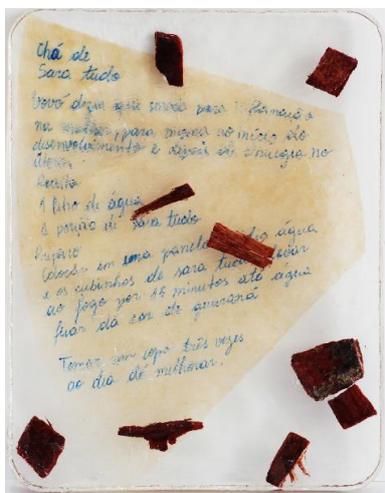


Fonte: Acervo da autora. *Chás das vovós*. 2019- 20. Técnica: escrita sob filtro de café, vegetais sob resina. Dimensão: 17,5 cm × 13,5 cm × 1 cm.

Em busca de conhecer mais acerca das minhas ascendentes, a tia paterna Maria Lúcia contou que a bisavó Izidoria Pereira, mulher indígena nascida na região de Nhamundá, viveu por volta da primeira metade do século XX. Exercia o tratamento medicinal à base de ervas, elaborava receitas de remédios para inflamações na garganta e dor de estômago, e também produzia seus próprios cosméticos, como creme dental a partir de carvão e creme para o cabelo feito com tuano de boi e sândalo, mistura que ajudava a combater a queda dos fios.

Elegi os conceitos que fundamentam o processo de criação dessa obra: perda, resto e rastro, pois os compreendo como bifurcações do apagamento. Assim, escolhi a resina cristal para fazer as páginas desse livro devido à transparência do material. Conforme manuseava esse líquido, percebia suas propriedades e a necessidade da porosidade do papel para manter o efeito de cristalino; logo, decidi usar o filtro de café, pois a resina penetra nos poros e permite a sobreposição de imagens. Além disso, o empilhamento das placas permite até certo ponto observar as camadas que compõem o livro; é como se essa estrutura remetesse à limpidez da água, em que é possível observar os restos depositados no fundo da panela. Imersas na solução, as palavras escritas à mão adquiriram um efeito de flutuação; junto a isso, dependendo da quantidade de catalisador empregado na reação química da resina, a tinta da caneta se dissolve e a letra é borrada, efeito observado na fotografia abaixo.

Fotografia 6. O efeito do catalizador que dissolve a escrita



Fonte: Acervo da autora. *Chás das vovós*. 2020. Técnica: escrita sob filtro de café, vegetais sob resina. Dimensão: 17,5 cm × 13,5 cm × 1 cm.

A escrita dissolvida em algumas partes das receitas dificulta a leitura de alguns trechos, o que remete às formas de apagamento, seja aquele enfrentado pelas etnias indígenas, seja aquele que atinge as tradições de cada família. Há bolhas e buracos abertos nas páginas, resultado do modo como foi misturada a resina ao catalisador. Eles permitem ver a materialidade dos vegetais submersos ali, os quais avisam que suas existências, embora cristalizadas, em algum momento parecem querer sair.

Na construção desse livro, empreguei elementos naturais, relação que faz parte da história da fotografia. Nos primeiros escritos acerca da nova técnica fotográfica no século XIX, enfatizava-se que esse procedimento permitia não só retratar a natureza no que diz respeito às suas formas, a exemplo do gênero da paisagem, mas também dar a ela o poder de imprimir a si mesma graças à incidência dos raios solares que atravessavam a lente do dispositivo e escreviam a imagem no material fotossensível, o que tornou a fotografia nessa visão um lápis sutil da natureza (Brizuela, 2012).

Em meus projetos poéticos, a presença da natureza é recorrente: começou com o exercício da macrofotografia durante as caminhadas na época da graduação pelo campus da universidade, processo que eu traduzia por meio do desenho, da pintura, da colagem e da serigrafia. Às vezes, relacionava as formas vegetais à representação feminina; logo, construía seres híbridos através dessa junção entre elementos de fauna e flora.

Com o passar do tempo, o caminhar tornou-se um hábito para mim, além de estimular meu processo de criação. Para Labucci (2013), “quem caminha é inevitavelmente levado a examinar o que encontra, a aguçar o engenho, a desenvolver o senso crítico que induz a fazer comparações e a perguntar o porquê e como das coisas que nos circundam” (p. 31). A cada trajeto, penso o que

me move como caminhante; talvez seja o desejo de descobrir ou a inquietação de percorrer um território diferente, ou um novo olhar diante de um caminho, questões que também atravessam o modo como acesso esses arquivos fotográficos e produzo esses livros.

Posteriormente, a caminhada ativou a coleta que me propiciou formar coleções de pedras, plantas e cascas, que considero restos eleitos de cada lugar percorrido. Usei alguns desses fragmentos na obra apresentada (fotografia 7) e em outros projetos. Compreendo que tais práticas ativam meu processo de criação; portanto, acredito na importância de trazê-las como propulsores que desencadeiam os projetos poéticos, incluindo os livros de artista.

Fotografia 7. Fragmentos de vegetais coletados em caminhadas



Fonte da fotografia: Museu da Imagem e do Som do Amazonas. Autor: Silvino Santos, Indígena macu, Roraima. Ano: década de 1920/30. Dimensão 13 cm × 12 cm, 0,2 cm. Obra: Acervo da autora. *Existências Líquidas*. Indígena da etnia *hupd'äh*, 2020. Técnica: fototransferência, vegetais sob resina. Dimensão: 17,5 cm × 13,5 cm × 1 cm.

O artista, ao caminhar, atua como um cartógrafo que descobre matérias, composições que favorecem a passagem das intensidades que buscam expressão, pois inventa pontes de linguagens que permitem a travessia. Para tanto, é fundamental a sensibilidade, que coloca o artista “na adjacência das mutações das cartografias, posição que lhe permite acolher o caráter finito e ilimitado do processo de produção da realidade que é desejo” (Rolnik, 1989. p. 24). Sob esta perspectiva, procurei estar atenta às existências que se apresentavam durante o percurso, principalmente aquelas que se desenvolvem nas fronteiras como os matagais.

Segundo Ganz (2015), os matagais são formações densas de tamanho arbustivo e arbóreo que compõem bosques e se desenvolvem em áreas que sofreram desmatamento, corte de árvo-

res; porém, na cidade, estão presentes em terrenos baldios, calçadas, telhados e nas margens de córregos. Essa vegetação comporta plantas comestíveis, medicinais e destinadas à produção de cosméticos; existem as que brotam em lugares abandonados, a exemplo dos capins e ervas com pequenas flores. Embora sejam termômetros da qualidade de vida de uma região, há quem as considere ervas daninhas, pois essas plantas normalmente [são] menosprezadas e chamadas de praga, plantas banais, vagabundas ou ainda ervas daninhas. Malvistas por paisagistas, urbanistas, jardineiros e agricultores, são considerados invasores indesejáveis para a ordem e o planejamento dos jardins públicos e privados, para os edifícios ou para a produtividade agrícola. (Ganz, 2015, p. 107).

O pensamento dominante sobre essa vegetação como “invasores indesejáveis” mostra que a natureza também é racializada; além disso, poderíamos facilmente encontrar tais adjetivos em teorias e políticas racistas acerca de povos indígenas no Brasil. Todavia, do mesmo modo que essas plantas resistem nos ambientes mais inóspitos, esses povos originários resistem com seus processos culturais. Portanto, ao associar essas plantas com a representação das mulheres indígenas, evoco aquela parte da paisagem que é desprezada, marginalizada, muitas vezes invisível aos olhares desatentos, mas que guarda uma potência observada nas formas estéticas.

Visto no uso dos matagais e da caminhada, o ato de resistir perpassa todas as etapas desse livro. Enquanto os primeiros resistem à assepsia do urbanismo na cidade, a segunda subverte o sistema de locomoção automatizado por máquinas ao utilizar apenas o corpo. Acredito que há uma potência política, cultural e afetiva em cada projeto poético perpassado pelo caminhar, em que o caminhante a descobre à medida que adentra tais territórios.

Na impressão das imagens, além da fototransferência, utilizei o relevo seco dos matagais coletados. Ao incorporar a marca deles no papel junto a representações daquelas mulheres, relaciono-o com um conceito da imagem fotográfica, a pseudopresença, pois não é o objeto da realidade, mas o rastro da sua passagem tanto no material fotossensível no caso da foto, como também na página do livro.

Sontag (2004) explica que “uma foto é tanto uma pseudopresença quanto a prova de ausência [...]”; as fotos – sobretudo das pessoas, de paisagens distantes e de cidades remotas, do passado desaparecido – são estímulos para o sonho” (p. 6). No livro, esses rastros da presença também são ativados na materialidade das imagens apresentadas devido à sua aparência opaca construída no acúmulo de restos depositados nas páginas. Tais nuances me levam a projetar nos rostos daquelas mulheres a fisionomia de minha avó Francisca. Às vezes me questiono que traços dela existem em mim.

Esse livro é um dos projetos em constante processo, pois comecei a desenvolvê-lo no segundo semestre de 2019 e continuei até março de 2020. Depois de formar as placas, elas continuaram à mercê da atuação do tempo em sua estrutura, incorporando o contato de tudo aquilo que as tocasse. Deixei todo o material envolto no plástico fórmico para que nenhuma placa grudasse na outra, mas me surpreendi, depois de quatro meses sem manuseá-las, ao perceber que as linhas do plástico enrugado foram impressas na superfície da página como teias que envolvem as imagens e as escrituras, vistas na fotografia 8. Observar os gestos sensíveis que o acaso produz

no material me mostra que somos apenas mais um agente nesse processo de criação da obra e da cultura.

Fotografia 8. As marcas do plástico na superfície da placa



Fonte da fotografia: Museu da Imagem e do Som do Amazonas. Autor: Silvino Santos, Grupo de mulheres indígenas com criança no colo, macu, Roraima. Ano: sem data. Dimensão: 13 cm × 12 cm × 0,2 cm. Obra: Acervo da autora. Obra: Acervo da autora. *Existências líquidas. Indígena da etnia hupd'äh*, 2019-20. Técnica: Fototransferência, vegetais sob resina. Dimensão: 17,5 cm × 13,5 cm × 1 cm.

4. Conclusão

Na aparência dos sais de prata revelados nas imagens do MISAM, há inscrições submersas que o tempo vem revelando nas placas de negativos em vidro entre as manchas que surgem nas superfícies desse material. A escrita temporal apaga, corrói, deixa seus rastros, isto é, instaura outra visualidade que aos poucos se desata da primeira realidade capturada e se aproxima do não identificável. As manchas abrem fronteiras que nos permitem atuar nesse jogo de camadas que ora se revelam, ora se escondem, mas geram sucessões de perdas e restos, que procuro transpor para as páginas dos livros de artista.

Diante das problemáticas expostas em torno dessas representações, confabulo que o processo de apagamento dos negativos poderia ser uma forma de o tempo devolver aos homens e mulheres indígenas suas imagens. Confabulo que o apagar, nesse caso, poderia trazer as subjetividades dessas populações de outros modos que se aproximem dos aspectos culturais e afetivos que foram submersos durante a captura das cenas.

A socióloga boliviana Silvia Cusicanqui aponta que existe um condensado de experiências que nos compõe, entrelaçado à genealogia que trazemos em nosso corpo enquanto abrigo de memória, a qual às vezes levamos um tempo para acessar por meio da consciência. Isso mostra como as lembranças acerca de nossas tataravós e os seus costumes estão submersos em nós, podendo, contudo, ser acessados através de atividades corpóreas e ritualísticas, entre outras prá-

ticas que nos permitem caminhar em direção à conexão com nossa ancestralidade (Cusicanqui, 2012).

Ao trazer as receitas de chá que aprendi com minha avó Norma para as páginas de *Existências Líquidas*, vejo a reverberação dos saberes ancestrais que evocam a existência da vovó Francisca e da bisavó Izidoria. Trata-se de conhecimentos passados de geração a geração, por meio das rodas de conversas e convivências entre mulheres que desde sempre viveram essa realidade — como minha avó materna, que os passou para minha mãe e os fez chegar até mim.

Cusicanqui nos ensina que existem possibilidades de olhar o mundo através de outras epistemologias diferentes da eurocêntrica e, a partir delas, eleger categorias baseadas naquilo que olhamos, sentimos e vivenciamos; logo, não se pretende criar uma tradução como no conhecimento moderno, em que são comuns as violências e apagamentos produzidos nesse processo, mas uma compreensão das multiplicidades de termos nas visões de mundo. A autora propõe a reconstituição de uma episteme indígena ancestral, denominada *Ch'ixi*, em que se objetiva superar o historicismo e o binarismo das ciências sociais, isto é, em que não se deseja a fusão entre conhecimentos, pois a síntese mantém o objetivo do colonialismo, que captura as identidades étnicas e as coloca na condição de minorias, enquanto a coexistência produz zonas cinzas (Lânes, 2020).

A partir dessa perspectiva de diálogos possíveis entre saberes, o livro de artista *Existências Líquidas* (2019-2020) foi elaborado com práticas ancestrais como o preparo dos chás e a caminhada, associadas com a fotografia, a escrita e o livro, isto é, dispositivos que recorrentemente a historiografia utiliza para registro de pedagogias modernistas, na sua maioria de origem colonial. Quando estabeleço esses encontros, pretendo desestabilizar hierarquias entres esses conhecimentos. Assim, observo a formação de territórios híbridos possíveis em espaços íntimos do convívio doméstico que se interligam àqueles de caráter institucional. Nesses cruzamentos, surgem potências traduzidas em projetos poéticos.

A pesquisadora norte-americana Glória Anzáldua afirmou que é preciso “[...] reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me [...]” (Anzáldua, 2000, p. 232). Diante disso, durante o processo de criação dos livros, surgem diálogos em que passado e presente se encontram; por sua vez, ausências se transformam em presenças. Assim, o visível evoca subjetividades invisíveis que entrelaço às representações em estudo, bem como as vozes de outras mulheres se interconectam por seus saberes, suas práticas e costumes.

REFERÊNCIAS

Anzaldúa, G. (2000). Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. *Revistas Estudos Feministas*. 8(1), 229-235. <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106>

Arantes, P. (2015). *Reescrituras da arte contemporânea: história, arquivo e mídia*. Sulina.

- Brizuela, N. (2012). *Fotografia e Império: paisagens para um Brasil moderno*. Companhia das letras. Instituto Moreira Salles.
- Cadôr, A. B. (2016). *O livro de artista e a enciclopédia visual*. Belo Horizonte: Editora UFMG.
- Chirif, A., Chaparro, A., Cornejo e Torroba, M., & de la Serna, J. (2013). *Álbum de fotografías: viaje de la Comisión Consular al Río Putumayo y Afluentes – Agosto a octubre de 1912*. Programa de Cooperación Hispano Peruano: Centro Amazónico de Antropología y Aplicación Práctica. https://issuu.com/jorgeluischavez/docs/album_de_fotografias_viaje_comision.
- Cruz, J., & Clotilde, C. (1990). *Levantamento do acervo Silvino Santos*. Manaus.
- De Tacca, F. (2011). O índio na fotografia brasileira: incursões sobre a imagem e o meio. *História, Ciência, Saúde – Manguinhos*, 18(1), 191-223. <http://www.scielo.br/pdf/hcsm/v18n1/12.pdf>.
- FabianoKueva (2018, 26 jan.). Diálogo # 1: Silvia Rivera Cusicanqui [Vídeo]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=qFvVcrBhjEA>
- Fontcuberta, J. (2010). *O beijo de Judas. Fotografia e verdade*. Lemos.
- Ganz, L. (2015). *Imaginários da terra: ensaios sobre natureza e arte na contemporaneidade*. Quartet: FAPERJ.
- Labucci, A. (2013). *Caminhar uma revolução*. Martins Fontes.
- Lânes, P. (2019). ‘Um mundo ch’ixi es posible’, de Silvia Rivera Cusicanqui. *Revista Epistemologias do Sul*, 3(1), 210-217. <https://revistas.unila.edu.br/epistemologiasdosul/article/view/2457>.
- Neves, G. (2013). Entre páginas e não páginas: breve inventário de livros de artista. In E. Derdyk (org.), *Entre ser um e ser mil: o objeto livro e suas poéticas*. Editora Senac
- Rolnik, S. (2018). *Cartografia ou de como pensar com o corpo vibrátil*. Núcleo de Estudos da Subjetividade. PUC-SP. <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/pensarvibratil.pdf>
- Schoepf, D. (2005). *George Hubner 1862 -1935: um fotógrafo em Manaus*. Trad. P. R. da Silva. 2ª ed. Metalivros.
- Sontag, S. (2004). *Sobre fotografia*. Trad. R. Figueiredo. Companhia das letras.
- Soulages, F. (2010). *Estética da Fotografia: perda e permanência*. Editora SENAC.
- Sousa, M., & de Pereira, R. (2011). *O livro de artista como lugar tátil*. Florianópolis: Editora da UDESC.
- Stoco, S., & Ribeiro, R. A. (2018). O genocídio indígena no rio Putumayo no Peru e o discurso pacificador em filmes de Silvino Santos (1913-1922). In Associação Nacional de História – *História & democracia: precisamos falar sobre isso*. (pp. 1-10) UNIFESP. <https://cutt.ly/UKL8rHN>

AUTHOR

Khetllen Da Costa Tavares. Artista visual nascida em Manaus (Amazonas), doutoranda no programa de pós-graduação em Artes Visuais (PPGAV) na Universidade do Estado de Santa Catarina (2018-), na linha de processos artísticos contemporâneos, atualmente, bolsista Capes. Licenciada em Artes Visuais na Universidade Federal do Amazonas (2013), mestre em Letras e Artes na Universidade do Estado do Amazonas (2016). Pesquisa retratos de mulheres africanas, indígenas em acervos fotográficos com os quais desenvolve livros de artista.